

## **Le lecteur et ses simulacres**

**Vincent Jouve**

Université de Reims

Depuis qu'on a redécouvert, il y a plusieurs décennies, qu'il n'y avait pas de littérature sans lecteur (les textes sont écrits pour être lus), les analyses de l'acte de lecture se sont multipliées. Sous l'influence de la pragmatique et, pour sortir de l'impasse du structuralisme, plusieurs théoriciens ont ainsi proposé, au début des années 1970, d'aborder l'œuvre selon une nouvelle perspective: plutôt que d'étudier le texte, il s'agissait d'examiner le rapport du lecteur au texte. Ce type de démarche suppose et une idée du texte (ce qui n'est pas très nouveau) et une idée du lecteur (ce qui l'est beaucoup plus). Ce que je voudrais tenter ici, c'est un bilan (forcément incomplet) des différentes tentatives de théorisation du lecteur. Je montrerai que le lecteur est, paradoxalement, le parent pauvre des modèles théoriques qui prétendent rendre compte du processus de lecture avant de me demander comment réparer cette carence.

Dans la plupart des modèles construits par les théoriciens, le lecteur est, en effet, soit réduit à l'une des dimensions qui le constituent (ce qui limite considérablement la portée de l'analyse), soit envisagé comme un ensemble de paramètres si complexe que le décrire est voué à l'échec. Entre l'insuffisant et l'excessif, le lecteur a du mal à trouver sa place.

Cette hésitation se retrouve dans les deux grandes façons d'approcher le lecteur: celles qui l'envisagent comme espace textuel; celles qui prétendent l'étudier dans sa réalité de sujet vivant.

## Le lecteur comme espace textuel

Si l'on jette un regard rétrospectif sur le champ théorique consacré à la lecture, on s'aperçoit que beaucoup de chercheurs, afin d'éviter la part de subjectivité inhérente à l'analyse de l'acte lectoral, réduisent le lecteur à un espace textuel. Leur propos est moins d'examiner l'activité du lecteur que de décrire le lieu qui lui est assigné.

C'est sans doute le modèle de Iser qui est le plus représentatif de cette démarche. La notion de *lecteur implicite* ne désigne en effet rien d'autre que la place réservée au lecteur dans la mécanique narrative:

[Le lecteur implicite] incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu<sup>1</sup>.

Je rappelle que, selon Iser, le lecteur construit le sens à travers la façon dont le texte l'oblige à épouser des points de vue successifs. Le récit se présente en effet comme un ensemble de perspectives: celle du narrateur et celles des personnages principaux. Le lecteur, ne pouvant adopter simultanément tous les points de vue, se déplace au cours de la lecture (selon des modalités strictement déterminées par le texte) de perspective en perspective. C'est à travers la façon dont il coordonne les différents points de vue qu'il construit le sens du récit. Le raisonnement est donc le suivant: à la lecture d'une œuvre, la façon dont le sens est constitué dépend des structures narratives; c'est le rapport au sens qui, dans un second temps, explique la part subjective de la réception. Autrement dit, chaque lecteur réagit personnellement à des parcours de lecture qui, étant imposés par le texte, sont les mêmes pour tous. C'est à l'ensemble de ces parcours de lecture que renvoie le terme de «lecteur implicite». Ainsi, tout lecteur de *W ou le souvenir d'enfance* de Perec se trouve confronté à l'imbrication de deux textes très différents – le récit autobiographique d'une enfance pendant la guerre; l'évocation d'une cité imaginaire régie par un idéal sportif de plus en plus suspect jusqu'à devenir cauchemardesque. Cette disposition oblige à se poser sans cesse la question de la relation entre les textes. Le lecteur implicite de *W* a donc, entre autres particularités, celle d'être promené entre deux récits dont le lien est en apparence des plus ténus. Pour prendre un exemple très différent, le lecteur implicite des romans de Simenon est tenu d'attendre la fin de l'histoire pour savoir qui est l'assassin.

---

<sup>1</sup> W. Iser, *L'Acte de lecture*, trad. franç., Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 70.

Ce type d'analyse, entièrement fondé sur la mise au jour des stratégies inscrites dans le texte, relève, finalement, de la narratologie. L'examen du lecteur implicite se ramène à une description des techniques narratives. L'objectivité est garantie, mais on ne voit pas très bien en quoi une telle approche se distingue d'une étude strictement textuelle.

C'est sans doute ce constat qui a conduit certains théoriciens à pousser plus loin la réflexion. Leur postulat est le suivant: il est possible de déduire de l'espace textuel réservé au lecteur les réactions de ce dernier. C'est la démarche que propose Eco dans *Lector in fabula*. Le Lecteur Modèle y est défini comme "un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel"<sup>2</sup>. Le Lecteur Modèle, en d'autres termes, c'est le lecteur idéal qui répondrait correctement (c'est-à-dire conformément aux vœux de l'auteur) à toutes les sollicitations – explicites et implicites – d'un texte donné. Parmi les «réponses» que le texte sollicite chez son lecteur peuvent très bien figurer des hypothèses fautives. L'échec interprétatif – s'il est programmé par le récit – peut être une des «conditions de bonheur» de la lecture. C'est la démonstration que fait Eco à propos de la nouvelle d'Alphonse Allais, *Un Drame bien parisien*. Il montre comment le lecteur est conduit à «écrire» des chapitres fantômes pour tenter de rationaliser un récit qui comprend un certain nombre de contradictions. Mais les efforts du lecteur ne suffisent pas à lever toutes les incohérences. On se retrouve à la fin de la lecture en face d'un récit absurde qu'on a soi-même contribué à produire. Les inconséquences de cette aventure lectorale ont quelque chose de jubilatoire et on peut penser que le texte a bien joué en obligeant son lecteur à produire des inférences erronées.

La faille du modèle de Eco est évidente: si l'on peut circonscrire l'espace textuel réservé au lecteur, personne ne peut dire avec certitude comment tel lecteur particulier occupera cet espace. La lecture que nous présente Eco dans *Lector in fabula* est, de fait, moins celle d'un Lecteur Modèle que celle d'un lecteur possible. Fondée sur un besoin de rationalisation, elle passe par une série de processus –parfaitement identifiés par M. Otten<sup>3</sup>– qui en disent plus long sur le lecteur particulier qui aborde le texte que sur un hypothétique lecteur exemplaire. En croyant souscrire aux instructions du récit, le Lecteur Modèle – tel que nous le décrit Eco – ne fait en effet que condenser (*Un drame bien parisien* est ainsi

---

<sup>2</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, trad. franç., Paris, Grasset, 1985, p. 80.

<sup>3</sup> Voir le chapitre "sémiologie de la lecture" in *Méthodes du texte*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987, p. 340-350.

ramené à l'histoire d'un adultère ou d'un malentendu<sup>4</sup>), traduire (si Marguerite, le personnage de l'épouse, va au bal pour «prendre du bon temps», c'est qu'elle a un amant<sup>5</sup>), ajouter (alors que le texte se limite à suggérer que Raoul et Marguerite pensent aller au bal, le lecteur les y fait aller<sup>6</sup>), et soustraire (le lecteur ne tient aucun compte des avertissements du texte sur les pièges à éviter<sup>7</sup>). Même si l'on accepte comme légitime cette lecture de rationalisation, rien ne permet d'affirmer que les opérations de condensation, de traduction, d'ajout et de soustraction seraient réalisées de la même façon par un autre lecteur. Eco lui-même le reconnaît, confiant à propos de la nouvelle d'Allais:

J'ai découvert de curieuses divergences entre le texte original, le résumé qu'on m'en avait fait et le résumé du résumé que j'en faisais moi-même quand je la racontais. Ainsi, je me trouvais face à un texte «difficile à résumer» et susceptible de produire des résultats interprétatifs discordants<sup>8</sup>.

Comme l'a noté F. Schuerewegen, si *Lector in fabula* nous renseigne sur une lecture, c'est d'abord sur celle de ce lecteur particulier qu'est U. Eco:

Le Lecteur Modèle, serait-ce Eco lui-même? Et si c'est le cas, le théoricien a-t-il le droit de se prendre pour un lecteur ordinaire? Peut-on universaliser sa propre expérience de lecture? Est-ce que moi, lecteur, je lis forcément à la manière de Eco?<sup>9</sup>

Pour décrire les réactions du Lecteur Modèle, Eco est, de fait, obligé de passer par les réactions d'un lecteur empirique qui n'est autre que lui-même. Comme il le reconnaît avec un certain embarras, il n'est pas toujours facile de distinguer l'*interprétation critique* (donc, personnelle) de la *coopération interprétative* (programmée par le texte et, donc, valable pour tout lecteur):

La frontière entre ces deux activités est très mince et on doit l'établir en termes d'intensité coopérative, de clarté et de lucidité dans l'exposition des résultats d'une coopération accomplie.<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> Cf. U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 268.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>9</sup> "Théories de la réception", in *Méthodes du texte*, op. cit., p. 336.

<sup>10</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 243.

Les critères permettant de différencier la réception d'un lecteur particulier de celle du Lecteur Modèle sont, on le voit, des plus flous. Ce qui autorise Umberto Eco à dégager le Lecteur Modèle de la nouvelle d'Alphonse Allais, c'est, nous dit-il, l'«intensité coopérative», la «clarté» et la «lucidité» de sa propre lecture. On peut légitimement se demander si, avec un autre théoricien, le portrait du Lecteur Modèle eût été identique.

Si Iser n'en fait pas assez, on peut donc reprocher à Eco d'en faire trop. Il est cependant un défaut commun aux deux démarches: en faisant du lecteur une donnée du texte, elles se condamnent à analyser la lecture en fonction d'une logique strictement sémiotique. La dimension affective, voire pulsionnelle – qui est pourtant au fondement du plaisir de lire – est rejetée au second plan, voire évacuée. Comme le remarquait, naguère, M. Picard:

Les lecteurs théoriques [...] représentent certes une avancée scientifique intéressante; mais leur caractère abstrait, narrataire pris dans le texte ou lecteur «inscrit», architecteur ou Lecteur Modèle, «lecteur» historico-sociologique ou consommateur ciblé, tout en eux semble ascétiquement, cagotement, fuir devant cette obscénité: *le vrai lecteur a un corps, il lit avec*. Cachez ce fait que je ne saurais voir!<sup>11</sup>

Si l'on veut rendre compte de la lecture effective du texte littéraire, on ne peut –comme le remarque Picard– se contenter de délimiter l'espace réservé au lecteur: il faut centrer l'analyse sur le lecteur *réel*, l'individu fait de chair et d'os qui tient le livre entre ses mains.

## **Le lecteur comme utopie ou «qu'est-ce que la réalité?»**

Une analyse sérieuse du processus de lecture devrait donc se fonder sur les réactions du lecteur réel. Mais qu'est-ce que le lecteur réel? Ou, plus exactement, à quoi renvoie l'expression «lecteur réel»? Le mieux est de se pencher sur ce que font les modèles qui prétendent analyser la lecture effective. On se rend alors compte qu'ils hésitent entre deux démarches: soit ne retenir du lecteur réel que des caractéristiques minimales qui ne rendent compte que d'un aspect particulier du processus de lecture; soit prendre en compte le lecteur réel dans toutes ses dimensions, se fixant ainsi un défi impossible à relever dans la mesure où la réalité excède toujours la théorie. On retrouve les mêmes problèmes que pour l'approche sémiotique (ou sémio-pragmatique): ne pas en dire assez ou trop supposer.

---

<sup>11</sup> M. Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 133.

Dans le premier cas, le lecteur réel se limite au lecteur cognitif. Autrement dit, le sujet lisant est uniquement envisagé à travers sa faculté à percevoir et à déchiffrer les signes textuels. Telle est la perspective de Bertrand Gervais, qui, dans *A L'Ecoute de la Lecture*<sup>12</sup>, s'intéresse aux régies de lecture. Tentant de répondre à la question «comment lit-on?», Gervais remarque que le régime de lecture est toujours le résultat d'une négociation entre les données du texte et le désir du lecteur. A partir des contraintes du registre textuel (un roman de Joyce ne se lit pas comme un récit d'espionnage ou un texte de Beckett comme un conte pour enfants), toute lecture se présente comme une tension entre progression et compréhension, ces deux variables pouvant se combiner dans des proportions très diverses. Une lecture privilégiant la progression suppose ainsi une compréhension minimale, portant uniquement sur l'action en cours. Le lecteur, tout entier occupé d'atteindre le dénouement, se concentre sur l'enchaînement des faits. C'est, généralement, ce qui se produit avec les romans policiers ou les récits d'aventures. En revanche, lorsque les textes sont plus complexes, le lecteur sacrifie volontiers la progression à la compréhension: s'attardant sur tel ou tel passage, il essaie d'en saisir toutes les implications.

Si ce type d'étude laisse peu de place à la subjectivité du commentateur, il ne peut, on le voit, mettre en évidence que des constantes très générales concernant le régime de lecture ou la construction de la cohérence narrative. Le rendement demeure assez faible.

Si elle veut rendre compte de la richesse de l'expérience de lecture, l'analyse ne peut s'en tenir à l'examen de l'activité cognitive: elle doit tenter d'appréhender le lecteur réel dans toutes ses dimensions. Le problème, c'est qu'elle se fixe alors un objectif irréalisable. Un modèle complet devrait en effet prendre en compte les variables sexuelles (il n'est pas sûr que le lecteur réagisse comme la lectrice, en particulier concernant les processus d'identification), sociologiques (P. Jozsa et J. Leenhardt ont montré, dans *Lire la lecture*<sup>13</sup>, combien les paramètres sociaux influaient sur la réception), psychologiques (une lecture est forcément tributaire de l'état affectif du lecteur), historico-culturelles (on ne lit pas aujourd'hui Homère comme on le lisait à l'époque) et biographiques (on sait que les représentations que l'on

---

<sup>12</sup> Montréal, VLB Éditeur, 1993.

<sup>13</sup> Paris, Le Sycomore, 1982.

construit en lisant viennent de «souvenirs-écrans» qui s'enracinent dans le passé individuel de chaque lecteur). Il faut s'y résigner: on ne pourra jamais rendre compte de tout ce qu'un lecteur peut trouver dans un texte.

Lorsqu'un critique prétend analyser les réactions *du* lecteur réel, il ne fait donc qu'analyser les réactions d'*un* lecteur réel particulier, à savoir lui-même. On peut faire à M. Picard les mêmes reproches qu'à U. Eco. Si la théorie des instances lectrices entraîne l'adhésion, on peut être plus réservé lorsque l'auteur de *La Lecture comme jeu* entend décrire avec précision la façon dont se noue concrètement le jeu lectoral. Analysant la lecture «réelle» de *L'Île mystérieuse*, M. Picard est inévitablement conduit à situer son lecteur dans le temps – donc, à le particulariser – pour dégager les effets de lecture induits par le texte. L'impact idéologique du roman de Verne est ainsi analysé par rapport aux ambitions coloniales de la France de l'ordre moral et à l'écrasement récent de la Commune, données qui ne font pas forcément partie du répertoire du lecteur d'aujourd'hui. Ainsi, dans le nom de Nemo – Dakkar –, qu'il rapproche de Dacca, ville de l'empire des Indes, mais surtout de Dakar, la capitale du Sénégal, Picard lit une négation de l'altérité qui, selon les époques, ne sera pas reçue de la même manière:

L'autre – de – classe, médiatisé et travesti mais reconnaissable, se trouve dans cette lecture refusé, nié, comme *l'altérité en général*, dont il est une représentation privilégiée, et ce, grâce à un déplacement double: derrière l'Inde, le Sénégal, et derrière le Sénégal, la France de l'Ordre moral. L'écrasement de la Commune est tout récent. *Déplacement triple*, même, de nos jours, par l'alibi rassurant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>.

On le voit, il est difficile, lorsqu'on s'intéresse à la réception concrète, de ne pas situer historiquement et culturellement le lecteur dont on analyse les réactions supposées. Si le lecteur de Picard semble être, *in fine*, le lecteur d'aujourd'hui, d'autres théoriciens – comme HR Jauss<sup>15</sup> – partent de la première lecture de l'œuvre, celle effectuée par les contemporains. Le débat n'est pas mineur: que l'on songe à la célèbre querelle entre Raymond Picard et Roland Barthes à propos de Racine<sup>16</sup>. Quelle est la lecture réelle de Racine qu'il convient d'analyser?

---

<sup>14</sup> M. Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, p.188.

<sup>15</sup> Cf. *Pour une esthétique de la réception*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1978.

<sup>16</sup> Voir le pamphlet de R. Picard, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* (Paris, Pauvert, 1965), et la réponse de Barthes, *Critique et vérité* (Paris, Seuil, 1966).

Celle qu'on fait de Racine aujourd'hui ou celle qu'en faisait le public du XVII<sup>e</sup> siècle?

L'approche psychanalytique du lecteur (qui se veut, elle aussi, axée sur le lecteur réel) condense les inconvénients des deux approches précédentes. Au fondement de cette perspective, il y a l'idée qu'il existe des faits psychiques transhistoriques. Rappelons que les «fantasmes originaux» sont définis par J. Laplanche et J.- B. Pontalis comme des «structures fantasmatiques typiques (vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction) que la psychanalyse retrouve comme organisant la vie fantasmatique, quelles que soient les expériences personnelles des sujets»<sup>17</sup>. Il y aurait ainsi dans chaque individu, au-delà des particularités personnelles, un certain nombre d'invariants. Le problème d'un tel point de vue, outre ce qu'il contient d'hypothétique, est de réduire la lecture à un ensemble de processus eux-mêmes «invariants». On retrouve des limites du même ordre que pour l'approche cognitive (le lecteur analysé est tellement minimal que l'originalité du texte finit par échapper à l'analyse) et que pour l'étude du lecteur culturel (rien ne garantit l'universalité des résultats).

Le lecteur est donc le maillon faible des modèles théoriques qui prétendent rendre compte du processus de lecture. Comment compenser cette carence? Une solution consiste à formuler le problème différemment.

## Le lecteur spécifique

Le lecteur que je propose d'étudier n'est ni un simple espace textuel, ni un quelconque lecteur réel; c'est tout lecteur en tant qu'il est obligé d'adapter son rapport au texte à un genre particulier<sup>18</sup>. Je suggère de l'appeler tout simplement *le lecteur spécifique*. Je voudrais donner une idée de ma démarche à travers le cas particulier de la lecture romanesque (mais on pourrait, dans cette même perspective, s'interroger sur le lecteur poétique ou le lecteur philosophique).

Au lieu de se demander: que fait le lecteur avec le roman? (interrogation qui, on l'a vu, ne peut recevoir de réponse définitive), je propose donc de poser la question suivante: que se passe-t-il avec le roman qui ne se passe pas avec les autres textes? Ou encore: qu'apporte la spé-

---

<sup>17</sup> *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U. F., 1981, p. 35.

<sup>18</sup> S'il est ici question d'invariants, il s'agit d'invariants spécifiques à la communication littéraire (et non, comme en psychanalyse, d'invariants projetés sur le texte).



cificité romanesque à l'expérience de lecture? Une telle approche permettrait de se situer entre la lecture optimale et la lecture minimale, mais en ne sacrifiant ni la richesse de l'une ni l'objectivité de l'autre. Il s'agit en effet de mettre au jour des processus fondamentaux, puisqu'ils sont liés à l'essence même du roman, à sa spécificité. Mais la démarche n'en demeure pas moins objective puisqu'elle identifie les effets de lecture suscités par les lois inhérentes au genre.

Avant de s'interroger sur la spécificité de la lecture romanesque, il convient de dégager la spécificité du roman. Qu'est-ce qui fait, sur le plan de la communication, l'identité du roman en tant que genre? Comme l'a montré V. Descombes, en reprenant une notion de N. Frye, la spécificité du roman réside dans l'«extraversion» que l'on pourrait définir de la façon suivante: préférer l'expression par les faits à la communication directe de l'idée<sup>19</sup>. Autrement dit, le roman préfère toujours l'événement ou le tableau au discours explicite. Il peut ainsi dire sans donner l'impression de dire, figurer le sens sans l'imposer. On trouve un constat du même ordre chez Barthes. Commentant une indication de Chateaubriand dans la préface à la *Vie de Rancé*, il note:

L'abbé Séguin avait un chat jaune. Peut-être ce chat jaune est-il toute la littérature; car si la notation renvoie sans doute à l'idée qu'un chat jaune est un chat disgracié, perdu, donc trouvé et rejoint ainsi d'autres détails de la vie de l'abbé, attestant tous sa bonté et sa pauvreté, ce jaune est aussi tout simplement jaune, il ne conduit pas seulement au sens sublime, bref intellectuel, il reste, entêté, au niveau des couleurs [...].<sup>20</sup>

Ce privilège accordé à la représentation (il vaut mieux signaler la couleur du chat que la générosité de l'abbé) explique pourquoi le texte littéraire a souvent été défini comme langage indirect: en montrant, il se contente de donner à penser, sans jamais faire violence au lecteur. La littérature n'est pas affirmation, mais interrogation:

Cette interrogation, ce n'est pas: *quel est le sens du monde?* ni même peut-être: *le monde a-t-il un sens?* mais seulement: *voici le monde: y a-t-il du sens en lui?*<sup>21</sup>

L'indirect du roman passe donc par le privilège accordé au concret. La dimension concrète du roman peut se décliner selon dif-

---

<sup>19</sup> Cf. Proust - *philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 75.

<sup>20</sup> R. Barthes, *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. «Points», 1972, p. 116-117.

<sup>21</sup> R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. «Points», 1981, p. 160.

férentes modalités. Trois me semblent cependant essentielles: le détaillé, le recours aux personnages et la coïncidence entre une forme de présentation et un aspect des choses. Le détaillé procure, on l'a vu, un double bénéfice: "apparition somptueuse d'une matérialité et distorsion, écart brusque imprimé au murmure intellectuel"<sup>22</sup>. Le recours aux personnages permet de dissoudre les éléments de théorie dans des relations interpersonnelles. L'adéquation d'une forme de présentation et d'un aspect des choses présente l'avantage de montrer sans dire.

Les conséquences sur la lecture sont considérables. En raison du privilège accordé au concret, le lecteur est toujours conduit à un travail intellectuel pour passer à l'idée. Cette dernière ne va jamais de soi: elle peut seulement s'inférer de ce qu'on lit. Le lecteur conserve ainsi une liberté par rapport au sens. La signification n'est qu'une possibilité de la lecture: le lecteur peut se contenter du simple plaisir de la matérialité. L'idée n'advient à l'existence que s'il accepte de se la réapproprier.

Cette réappropriation se fait à travers la distanciation. Le passage du fait à l'idée suppose en effet un travail d'abstraction qui interdit d'en rester à la lecture participative. Si, dans un premier temps, le lecteur est conduit à s'impliquer dans la fiction, il lui faut, dans un second temps, se détacher de l'histoire racontée pour en dégager les enjeux et en apprécier le sens. C'est ce jeu entre distance et participation qui fait de la lecture, à proprement parler, une expérience.

Pour qu'il y ait expérience, il faut en effet à la fois un vécu et une réflexion sur ce vécu. Lorsqu'un texte propose au lecteur une réflexion non indexée sur son implication affective, il n'y a pas expérience, c'est-à-dire réappropriation personnelle, mais simple confrontation avec une pensée abstraite. Symétriquement, lorsqu'un texte provoque la participation émotionnelle de son lecteur sans lui proposer de réfléchir sur ce qu'il est en train de vivre, il ne s'agit plus que d'aliénation et on s'expose alors à rencontrer les mêmes écueils que Don Quichotte et Emma Bovary dont la faute, on le sait, fut de confondre littérature et réalité. La lecture ne peut devenir expérience que s'il y a à la fois identification du lecteur (donc participation au monde du texte) et distance critique (donc extériorité par rapport au texte).

---

<sup>22</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 138.

Ce rappel effectué, il semble qu'il y ait peu de lectures aussi riches que la lecture de romans. Le propre du roman, c'est en effet de nous faire réfléchir sur des situations dans lesquelles il nous implique affectivement. Il autorise ainsi ce que M. Picard appelle, dans *La Lecture comme jeu*, une "modélisation par une expérience de réalité fictive"<sup>23</sup>. Modéliser une situation, c'est, pour le lecteur, tirer des scènes imaginaires auxquelles il est confronté dans la lecture un certain nombre de conclusions valables pour la vie réelle. Il est ici question du rôle pédagogique de la lecture. Le lecteur est censé se dire que, tiraillé par un désir de reconnaissance, à l'image d'Aldo dans *Le Rivage des Syrtes*, ou confronté à la difficulté de renoncer aux rêves de l'enfance, comme le héros du *Grand Meaulnes*, il devrait choisir certaines routes et en éviter d'autres. Le sujet acquiert ainsi les bénéfices d'une expérience qu'il n'a pas eu à vivre dans la réalité. Il lui suffit de remplacer les éléments du monde romanesque par leurs équivalents dans son monde de référence. Henry James l'avait déjà dit:

Le succès d'une œuvre d'art peut être évalué en fonction de l'illusion qu'elle produit; cette illusion nous permet d'imaginer que pour un temps nous avons vécu une autre vie – que notre expérience s'est miraculeusement étendue.<sup>24</sup>

A titre d'exemple, je propose d'étudier les réactions du lecteur spécifique dans un bref texte de Proust. Il s'agit d'un passage de *Sodome et Gomorrhe*. Le héros, après une soirée chez la Princesse de Guermantes, reçoit la visite d'Albertine:

Je demandai à Albertine si elle voulait boire. «Il me semble que je vois là des oranges et de l'eau, me dit-elle. Ce sera parfait.» Je pus goûter ainsi avec ses baisers cette fraîcheur qui me paraissait supérieure à eux, chez la princesse de Guermantes. Et l'orange pressée dans l'eau semblait me livrer au fur et à mesure que je buvais, la vie secrète de son mûrissement, son action heureuse contre certains états de ce corps humain qui appartient à un règne si différent, son impuissance à le faire vivre, mais en revanche les jeux d'arrosage par où elle pouvait lui être favorable, cent mystères dévoilés par le fruit à ma sensation, nullement à mon intelligence.<sup>25</sup>

Ce passage relève bien de l'extraversion romanesque: l'expression de l'idée passe par la médiation d'une petite scène très concrète.

---

<sup>23</sup> Cf. *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

<sup>24</sup> *Theory of fiction*, Lincoln, James E. Miller jr, 1972, p. 93.

<sup>25</sup> Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1989, p. 136.

On relèvera d'abord le recours au détaillé. Le narrateur décrit très minutieusement la sensation ressentie lorsqu'il boit le verre d'orange pressée. La lecture du texte offre donc d'abord un plaisir matériel, presque sensuel. On a l'impression de sentir le jus d'orange couler au fond de la gorge. Cette sensation, pour concrète qu'elle soit, n'est cependant pas strictement référentielle. Insérée dans un roman, elle se donne à décrypter sur le plan du sens. On peut y lire, par exemple, le rêve d'un retour à l'origine. Comme l'a montré J.-P. Richard<sup>26</sup>, la fraîcheur de l'orange pressée permet au héros de revivre le procès temporel de la production du fruit et d'accéder à la genèse de sa saveur. Permettant de rejoindre le commencement, elle donne l'illusion de sortir du temps. Il ne s'agit là, cependant, que d'inférences que l'on peut faire à partir du passage. Si la scène dit quelque chose sur les rapports de la sensation et du temps, elle dit aussi beaucoup moins. La seule question véritable que pose le passage est "un soir, Marcel a embrassé Albertine en buvant de l'orange pressée; voici ce qu'il a ressenti; y a-t-il du sens en cela?".

Si théorie il y a dans cet extrait, elle se dissout donc dans un rapport de personnage à personnage. C'est en effet à travers la relation du héros et d'Albertine que sont évoquées un certain nombre de questions comme le conflit du temporel et de l'intemporel ou l'opposition entre l'ordre du corps (voué à la dégradation) et l'ordre de la sensation (perçue comme remontée vers l'origine et accession à l'éternité). On notera que l'orangeade semble conjurer la puissance délétère d'Albertine: en renvoyant à l'intemporel, elle permet de compenser le contact avec «la grande déesse du temps». Albertine apparaît, en outre, comme le support d'une sensation qui la dépasse (elle n'intéresse le héros que dans la mesure où elle lui permet de goûter un plaisir propre, non partagé), témoignant ainsi d'une constante du désir proustien.

Le travail de mise en texte, enfin, est clairement orienté vers la recherche de l'adéquation d'une forme de présentation et d'un aspect des choses. On notera d'abord que le narrateur mêle inextricablement la description et le commentaire, reproduisant ainsi formellement le plaisir mêlé des baisers et de l'orange ainsi que le conflit entre sensation et intelligence. D'une manière plus générale, le choix de la narration homodiégétique correspond parfaitement, sur le plan de l'énonciation, à la vision proustienne qui fait du monde objectif une composante de la subjectivité. Ce passage montre bien que la réalité est à chercher non

---

<sup>26</sup> Cf. *Proust et le monde sensible*, Paris, Sevil, Coll. "Pointo", 1974, p. 35-37.

dans l'événement, mais dans ce qu'en éprouve le narrateur. Le réel dit «objectif» est ainsi posé comme second, la réalité authentique se construisant à partir de données plus primitives (plus originaires) qui sont les données immédiates de la conscience, à savoir les impressions: il y a toujours plus dans l'expérience que dans la réalité. Ce plus, inévitablement subjectif, c'est à la littérature qu'il revient de l'exprimer.

On voit donc comment la lecture de ce passage est à la fois vécu et réflexion sur le vécu. Le lecteur est conduit par le texte à une expérience de *redécouverte* qui l'invite à prendre conscience du monde en l'amenant à réfléchir sur les questions suivantes: les sources du désir, la nature du plaisir, le décalage entre le corps et l'esprit, les relations entre réel objectif et subjectivité, le rôle du temps dans la perception des choses.

On pourrait bien sûr développer l'analyse, mais l'essentiel est dans la démarche: se demander comment, face à un roman, le lecteur passe de la matérialité de la sensation à l'approfondissement de la réflexion.